



10.

Letteratura e intermedialità: l’adattamento filmico

Maddalena Pennacchia

L’interesse per la relazione fra letteratura e media si è intensificato notevolmente in ambito accademico negli ultimi quindici anni circa, dando vita, fra gli altri, al nuovo, fiorente settore degli *Adaptation Studies* che sta registrando un’impennata straordinaria nella produzione di monografie, volumi collettanei e riviste specializzate¹. Le ragioni scientifiche di questa proliferazione editoriale sono svariate e rientrano nella crescente domanda di studi interdisciplinari che consentano di analizzare i fenomeni ibridi tipici dell’era digitale². Non è da sottovalutare fra le cause, tuttavia, anche la lenta ma inesorabile marginalizzazione degli studi letterari nelle università anglosassoni conseguente alla trasformazione del ruolo e della funzione delle Facoltà umanistiche, molte delle quali sono ormai inquadrati sotto l’etichetta di «media and creative industries»³.

Considerando la varietà e l’ampiezza delle questioni concernenti letteratura e intermedialità, vorrei in queste pagine attenermi al solo

¹ Fra gli autori principali in questo prolifico settore a partire dal pioneristico Brian McFarlane si contano Deborah Cartmell e Imelda Whelehan, Robert Stam e Alessandra Raengo, Kamilla Elliott, Linda Hutcheon, Sarah Cardwell, Julie Sanders. Utile per chi volesse un’istantanea di quest’area di ricerca ‘scattata’ cinque anni fa, risulta essere un saggio di Thomas Leitch scritto nel 2008, per il primo numero della rivista *Adaptation*. «*Adaptation Studies at a Crossroad*», *Adaptation* 1 (2008), n. 1, pp. 63-77. Si veda, invece, per gli ultimi sviluppi ‘intermediali’, J. Bruhn, A. Gjelsvik, E. Frisvold Hanssen (eds), *Adaptation Studies. New Challenges, New Directions*, London and New York, Bloomsbury Academic, 2013.

² Fu proprio questa esigenza a spingermi nel 2003 a presentare la proposta per un seminario intitolato «Intermediality and Literary Practices» alla commissione scientifica della ESSE 7 Conference. La proposta fu accettata e il seminario si tenne a Saragozza nel settembre 2004, ma solo tre anni dopo furono pubblicati gli interventi in M. Pennacchia (ed.), *Literary Intermediality. The Transit of Literature Through the Media Circuit*, Bern and New York, Peter Lang, 2007.

³ Il dibattito sulle industrie creative è ormai piuttosto ampio in ambito anglosassone. Rinvio qui ad un testo utile a orientarsi cfr. John Hartley, Jason Potts, Stuart Cunningham, Terry Flew, Michael Keane, John Banks, *Key Concepts in Creative Industries*, Los Angeles London New Delhi and Singapore, Sage, 2013.

caso dell’‘adattamento filmico’ per presentare in forma necessariamente ridotta alcune questioni introduttive quali la nuova prospettiva intermediale in cui esso si colloca, la nozione di classico e quella di genere, l’esigenza di un metodo analitico. Non sono certo gli unici aspetti di un fenomeno sul quale esiste ormai un’abbondante bibliografia. Il mio scopo è, in queste pagine, solo quello di aprire uno scorcio su un’area di ricerca che si presenta oggi assai ricca e vivace.

L’adattamento filmico in prospettiva intermediale

Nell’adattamento filmico *Harry Potter and the Deathly Hallows – Part 1* (2010) tratto dal romanzo omonimo di J.K. Rowling (2007), vi è una sequenza che sembra rispecchiare *en abyme* la dinamica della nuova modalità narrativa nata e sviluppatisi insieme alla prima generazione di nativi digitali; alcuni l’hanno definita «transmedia storytelling»⁴, altri «cinema of interactions»⁵ o ancora «franchising storytelling»⁶, ma a me piace continuare a pensare tale modalità entro il fenomeno dell’«intermedialità letteraria»: la creazione / disseminazione / fruizione di contenuti immaginativi associati alla ‘scrittura letteraria’ in differenti media (digitali) tra loro correlati⁷. Infatti, non solo la storia concepita da J.K. Rowling

⁴ Scrive Henry Jenkins: «A transmedia story unfolds across multiple media platforms, with each new text making a distinctive and valuable contribution to the whole. In the ideal form of transmedia storytelling, each medium does what it does best – so that a story might be introduced in a film, expanded through television, novels, and comics: its world might be explored through game play or experienced as an amusement park attraction»: *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*, New York and London, New York University Press, 2006, pp. 95-6.

⁵ Ecco Richard Grusin: «The digital cinema of interactions is not a pure, new digital, interactive medium, but a distributed form of cinema, which demands us to rethink the cinema as object of study and analysis, to recognize that a film does not end after its closing credits, but rather continues beyond the theatre to the DVD, the videogame, the soundtrack, the websites, and so forth»: «DVDs, Video Games, and the Cinema of Interactions», in *Multimedia Histories: From the Magic Lantern to the Internet*, ed. by J. Lyons and J. Plunkett, Exeter, University of Exeter Press, 2007, p. 214.

⁶ Si legga Clare Parody: «Franchise storytelling may be defined as the creation of narratives, characters, and settings that can be used both to generate and give identity to vast quantities of interlinked media products and merchandise, resulting in a prolonged, multertextual, multimedia fictional experience»: «Franchising/Adaptation», *Adaptation* 4 (2011), n. 2, p. 211.

⁷ Come ho scritto nell’introduzione del già citato *Literary Intermediality*: «the ‘literary work’ is in transit [...] it is continually translated from one medium into another, thus

è seriale, ovvero si dipana nel corso di ben sette distinti romanzi, ma è stata gestita, in fase di creazione, secondo la logica economica delle *corporations* internazionali che detengono ormai il controllo di diverse piattaforme mediatiche (non più solo degli studi cinematografici) e, dunque, distribuiscono i contenuti in modo che il consumatore possa fruirli ripetutamente in più ambiti (*merchandising*): romanzo (editoria a stampa), film (sale cinematografiche e *home video*), giochi elettronici (software e computer), parchi tematici (industria del turismo) e così via⁸. Siamo, quindi, in un momento storico ed economico in cui la nozione di adattamento si è spinta oltre il solo trasferimento *unidirezionale* del testo-fonente in testo-d'arrivo, per presentarsi come una diramazione *multidirezionale* del contenuto secondo la logica del reticolo o, se si vuole, del circuito intermediale. Analizzare la sequenza del film aiuterà a cogliere il punto.

I tre eroi della storia, Harry, Ron ed Hermione, si trovano nella tipografia casalinga di Mr Lovegood, l'editore del foglio dissidente *The Quibbler*, per chiedergli informazioni sui doni della morte. Il mago li rinvia ad un racconto, il *Tale of the Three Brothers*, che si scoprirà essere la chiave di tutto l'enigma narrativo. La fiaba è famosa nel mondo magico, ma Harry non ne ha mai sentito parlare; così Hermione – figura sempre identificata nella saga con l'oggetto-libro – estrae dalla sua borsa incantata il prezioso volume *The Tales of Beedle the Bard* e prende a leggere la storia a voce alta. Fin qui l'adattamento filmico segue pedissequamente il romanzo. È nella scelta di illustrare con un'animazione il *Tale of the Three Brothers*, tuttavia, che il film devia significativamente dal testo scritto. Illuminante è la realizzazione della giuntura visiva fra il *live action* e l'*animation*: mentre Ron e Harry seguono con attenzione il racconto di Hermione, Mr Lovegood esce dal circolo degli ascoltatori per affacciarsi alla finestra, consentendo così alla telecamera di riprodurre la traiettoria del suo sguardo all'esterno; vediamo anche noi passare un corvo in

acquiring a *plurality of identities*, generated as a trace of the movement itself», p. 10. Si veda anche M. Pennacchia, «Intermedialità letteraria. Note sul nomadismo mediatico della letteratura», in *Il testo oltre i confini. Passaggi, scambi, migrazioni*, a cura di L. Perrone Capano, Palomar, Bari, 2009, pp. 357-75.

⁸ Cfr. T. Schatz, «Film Industry Studies and Hollywood History», in *Media Industries. History, Theory, and Method*, ed. by J. Holt and A. Perren, London, Wiley-Blackwell, 2009, pp. 45-68.

volo e staccarsi una penna nera; la penna si posa su una pozza d'acqua grigio-argento. Dapprima simile ad un foglio di carta, quella superficie si metamorfizza in un *silver screen* mentre la penna, da 'oggetto fotografico' si trasforma in 'immagine disegnata' contagando il contesto che la circonda. Il passaggio dall'uno all'altro modo, *live action* e *animation*, è estremamente fluido, senza quelle discontinuità che in genere caratterizzano lo spostamento da un medium ad un altro nei sistemi analogici. L'animazione che illustra le parole lette in *voice over* da Hermione – uno dei modi del cinema per adattare allo schermo la narrazione in prima persona – è, infatti, realizzata con una sofisticata tecnica digitale, la quale ricorda non solo le delicate sagome del teatro delle ombre orientali, ma addirittura l'utilizzo che di quel teatro è stato fatto dal cinema nel primo film d'animazione: *The Prince Ach-med*, realizzato da Lotte Reiniger nel 1926, anch'essa una favola dove un malvagio mago dà filo da torcere al coraggioso e astuto eroe.

Per presentare al pubblico il racconto dei tre oggetti che muovono la storia i creatori dell'adattamento filmico hanno allestito, dunque, una sequenza iper-mediale, in cui sono stati rappresentati tutti gli strumenti della comunicazione, a partire da voce e scrittura, fino alla tipografia e al libro, al teatro e al cinema; tutti ri-mediati dalla tecnologia digitale che li fa convergere sullo schermo e competere fra di loro per guadagnarsi l'attenzione e il gradimento dello spettatore. È la logica della *remediation* teorizzata da Jay David Bolter e Richard Grusin⁹, i quali, ragionando sull'aspetto meta-mediale sempre presente in qualunque mediazione, sottolineano come la dialettica fra integrazione e competitività dei media sia il *marker* che segna la differenza fra un generico concetto di intermedialità e quello specifico di rimediatione. Come ha, infatti, più recentemente specificato David J. Bolter:

If intermediality is in general the study of the relationship of one medium or media form to others, remediation describes a particular relationship in which homage and rivalry are combined. In a remediating relationship, both newer and older forms are involved in a struggle for culture recognition.¹⁰

⁹ J.D. Bolter and R. Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge-Ma and London, MIT Press, 1999.

¹⁰ J.D. Bolter, «Transference and Transparency: Digital Technology and the Remediation of Cinema», *Intermédialités*, 6, 2005, pp. 13s.

Una lettura della sequenza nell'ottica della *remediation* potrà, allora, sottolineare che mentre nel romanzo la «old-fashioned printing press» di Mr Lovegood continua a stampare magicamente il *Quibbler*, provocando un gran baccano che disturba la lettura ad alta voce di Hermione¹¹, nel film il vecchio macchinario se ne sta silenzioso e ricoperto di polvere in un angolo (quasi ignorato dalla telecamera) mentre le immagini animate prendono il sopravvento e s'impongono allo spettatore.

Al di là di questa modalità narrativa espansa che ormai caratterizza quasi tutta la produzione per i nativi digitali – saghe come *Pirates of the Caribbean* e *Twilight*, o i più recenti *Hunger Games*, *Shadownhuters* e così via –, è impossibile, in questa tempesta culturale, non tener conto degli aspetti intermediali e intertestuali che caratterizzano sempre l'adattamento filmico anche quando si consideri il solo aspetto intersemiotico della traduzione da letteratura a cinema. Brian McFarlane, fra i più convinti e più convincenti sostenitori di un approccio formale-comparatistico, lo ha recentemente ribadito, scrivendo:

When we turn to a film adapted from literature, or in some other way connected to a literary text or texts, we need to realize and allow for the fact that the anterior novel or play or poem is only one element of the film's intertextuality, an element of varying importance to viewers depending on how well or little they know or care about the precursor text.¹²

La relazione che l'«adaptation» intrattiene con l'«adapted text» – come preferisce chiamarli Linda Hutcheon con una terminologia tesa a sfuggire le gerarchie che hanno a lungo regolato il binomio originale / riproduzione¹³ – è complessa e sempre più spesso individuabile nei termini di «reticolo intermediale»¹⁴.

¹¹ «The thing that was making such a racket was a wooden object covered in magically turning cogs and wheels. [...] Harry deduced that it was an old fashioned printing press due to the fact that it was churning out *Quibblers*»: J.K. Rowling, *Harry Potter and the Deathly Hallows*, London, Bloomsbury, 2007, pp. 324-5.

¹² Cfr. B. McFarlane, «Reading Film and Literature», in *The Cambridge Companion to Literature on Screen*, ed. by D. Cartmell and I. Whelehan, Cambridge and New York, Cambridge University Press, 2007, pp. 26-7.

¹³ Cfr L. Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, New York and Abingdon-Oxon, Routledge, 2006, p. xiii.

¹⁴ Cfr A. Gaudreault, *Dal letterario al filmico. Sistema del racconto*, Torino, Lindau, 2000, pp. 181-7.

Se l'aspetto intermediale del processo di adattamento è ormai enfatizzato dalla maggioranza della critica negli *Adaptation Studies*, è forse il caso di ricordare brevemente cosa s'intenda per 'inter-medialità'. Il termine «intermedia» fu coniato nel 1965 da Dick Higgins, un 'poli-artista' del movimento noto come *Fluxus* per definire le proprie espressioni creative e quelle di artisti che, come lui, facevano uso di più mezzi di comunicazione producendo oggetti difficilmente classificabili rispetto ad un sistema di generi e media 'puri': «much of the best work being produced today seems to fall between media»¹⁵. Di *intermedialität/intermédialités* al livello critico, tuttavia, si è cominciato a parlare diversi anni dopo specie in ambito tedesco e canadese. Di tale approccio teorico uno dei pionieri è stato Werner Wolf, il quale nella voce *Intermediality* per la *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (2008), dove ripercorre le tappe salienti di questa categoria teorico-critica, ci ricorda che «the term 'intermediality' was coined in 1983 by the German scholar Aage A. Hansen-Löve in analogy with intertextuality in order to capture relations between literature and the visual arts (and to some extent also music) in Russian symbolism»¹⁶. La genealogia tracciata da Wolf nella voce enciclopedica mette subito in chiaro che l'intermedialità, nel considerare la relazione fra letteratura e media, si avvale della pregnanza critica del termine 'intertestualità', in auge negli studi umanistici fin dagli anni Sessanta. Essa, tuttavia, sposta il fuoco della 'relazionalità' (segnalata dal prefisso 'inter-') da fenomeni intra-letterari, ovvero interni alla letteratura stessa, per esempio, la citazione o la parodia come riscrittura di un testo letterario precursore, a fenomeni etero-letterari come l'ecfrasi¹⁷, la pittura narrativa, l'opera lirica e, naturalmente, l'adattamento filmico.

Tali fenomeni di 'transito' (o transizione) sono sempre esistiti, ma nella cultura digitale – quando cioè i diversi prodotti culturali parlano lo stesso linguaggio dei bit – non solo si sono moltiplicati, ma so-

¹⁵ Cfr D. Higgins, «Intermedia», *Leonardo* 34 (2001), n. 1, p. 49.

¹⁶ W. Wolf, «Intermediality», in *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, ed. by D. Herman, M. Jahn, M. Ryan, London and New York, Routledge, 2008, p. 252.

¹⁷ L'ecfrasi, pur essendo considerata da molti un procedimento retorico eminentemente letterario, è classificato da Wolf e altri teorici dell'intermedialità come un fenomeno di 'cita-zione' extra-mediale. Cfr. fra gli altri Irina O. Rajewski «Intermediality, Intertextuality and Remediation», *Intermédialités*, 6 (2005), pp. 52-3.

no spesso sincronici, oppure così accelerati da non consentire sempre di distinguere la forma-contenuto originale da quella derivata.

'Classic adaptation e genrification'

A dispetto dell'ampliamento del campo di significazione dell'"adattamento", tuttavia, la presente indagine intende concentrarsi sul rapporto fra letteratura e cinema, cioè specificamente sull'"adattamento filmico". Diviene interessante, infatti, indagare in che modo si sia trasformato, nell'epoca dell'esplosione del concetto di *adaptation*, quel transito dalla letteratura al cinema che un tempo costituiva l'ambito esclusivo degli studi sull'adattamento.

Ancora comunemente definito come il 'trasferimento di un testo letterario dalla pagina allo schermo', l'adattamento filmico ci pone subito il problema di cosa debba intendersi per 'testo letterario'. Che equivale poi a chiedersi 'che cos'è letteratura'.

Terry Eagleton già negli anni Ottanta nel porsi la domanda arrivava alla conclusione che non esiste un'essenza della 'letteratura' e che il termine è «functional» piuttosto che «ontological»: la definizione di letteratura, insomma, dipenderebbe più da come si decide di leggere che dalla natura di ciò che si legge¹⁸. Un testo letterario è scrittura che acquista valore attraverso una serie di giudizi, quasi sempre impliciti, radicati profondamente nella cultura che li ha generati, ma non immutabili; giudizi, infine, reiterati da istituzioni sociali come le scuole, le biblioteche, le università, i premi letterari e così via. La proposta di Eagleton, infine, è che si possa pensare alla letteratura come ai diversi modi in cui ci si relaziona alla scrittura¹⁹.

Credo che sia di grande utilità teorica poter insistere sul termine 'scrittura' anziché 'letteratura', considerando che nella cultura occidentale il letterario è da sempre collegato alla 'lettera scritta'. Particolare attenzione, allora, si dovrebbe prestare nell'adattamento

¹⁸ T. Eagleton, *Literary Theory. An Introduction* [Anniversary Edition], Minneapolis MN, University of Minnesota Press [1983], 2008, p. 8.

¹⁹ «one can think of literature less as some inherent quality or set of qualities displayed by certain kinds of writing all the way from Beowulf to Virginia Woolf, than as a number of ways in which people relate themselves to writing. [...] There is no 'essence' of literature whatsoever», *ibid.*

filmico al passaggio della ‘scrittura’ dalla pagina allo schermo²⁰. Pier Paolo Pasolini lamentava, in un saggio la cui originalità non si smette mai di riscoprire, come troppo spesso si trascuri che il «dato concreto del rapporto tra cinema e letteratura» sia la sceneggiatura, quella scrittura per il cinema da lui definita una «struttura dotata della volontà di divenire un’altra struttura»²¹. Nel portare in primo piano la sceneggiatura, Pasolini ha indicato un percorso particolarmente promettente anche per gli *Adaptation Studies*, quello di un confronto specifico fra il testo letterario precursore e la scrittura invisibile che sottende l’adattamento, di cui solo da poco si sono accorti i critici anglo-americani del settore²².

Che vi sia una nuova sensibilità rispetto a cosa si debba considerare ‘letterario’ è testimoniato, ancora, da quanto scrive Deborah Cartmell nell’introduzione al nuovo *Companion to Literature, Film and Adaptation* del 2012. Lei che, insieme a Imelda Whelehan, ha coniato nel 2007 l’etichetta *literature on screen*, dichiara: «it is my contention that the word ‘literature’ is not restricted to the so-called classic texts, but includes popular fiction, cartoons, newspapers, advertisements, instructions manuals, anything that appears on paper»²³.

Ciò detto, quando si decide di analizzare un adattamento filmico bisognerà comunque chiedersi di che natura sia il testo adattato. Se si tratta di un testo considerato parte del canone letterario oppure sia un altro tipo di ‘scrittura’. Nel primo caso saremo di fronte all’adattamento di un classico’ che è anche un ‘classico adattamento’ (*classic adaptation*). Il testo adattato è sicuramente precedente all’adattamento e ‘appartiene’ alla Letteratura. Si tratta di un caso in cui il nome dell’autore è quasi sempre utilizzato come garanzia della qualità letteraria del prodotto. Come ci avverte Christine Geraghty:

the term *classic* [...] alerts us to the fact that these are adaptation that

²⁰ Esiste anche il passaggio inverso nel cosiddetto fenomeno della *novelization*.

²¹ Cfr. P.P. Pasolini, «La sceneggiatura come struttura che vuol essere altra struttura», in *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972, p. 194.

²² Cfr. T. Leitch, «What Movies Want», in J. Bruhn, A. Gjelsvik, E. Frisvold Hanssen (eds), *op. cit.*, pp. 155-75.

²³ D. Cartmell, «100+ Years of Adaptations, or, Adaptation as the Art Form of Democracy», in *A Companion to Literature Film and Adaptation*, ed. by D. Cartmell, London, Wiley-Blackwell, 2012, p. 5.

are generally strongly linked to a previous source not only by title but also by drawing on the author's name, the use of the original's illustrations, and often by an image of the book or pages from it appearing in the opening sequence. [...] The adaptation might be accompanied by a reprinting of the novel with a cover that carries a picture from the new screen version.²⁴

Il conclamato e, anzi, esibito rapporto con il testo adattato è, dunque, la cifra di questo tipo di adattamento. Si pensi alla voga di Jane Austen *on screen*, che ha caratterizzato almeno l'ultimo decennio di produzione televisiva e cinematografica di lingua inglese²⁵, e al *Pride and Prejudice* diretto da Joe Wright (2005), che ne costituisce per certi versi il culmine. Il film si apre con una sequenza in cui Elizabeth, durante una passeggiata mattutina, termina la sua lettura di un libro e non ci si stupisce del fatto che si tratti proprio di *Pride and Prejudice*. Un tipico gesto, questo, del *classic adaptation*, che tuttavia non è univocamente interpretabile come semplice atto di omaggio all'autrice. Far compiere alla protagonista il gesto di chiudere il libro quando si apre il film potrebbe forse segnalare che la 'nuova' Elizabeth, dotata dell'attuale consapevolezza di *gender*, sta per assumere, nel film, il controllo della sua storia. La lettrice austeniana si è definitivamente trasformata in spettatrice²⁶.

Nel caso della trasposizione dei classici, la questione della 'fedeltà' al testo da adattare è un fattore da tenere in considerazione. Non per nulla i primi analisti del fenomeno, come Geoffrey Wagner o Dudley Andrew, nel tentativo di superare un approccio impressionistico al fenomeno, elaborarono una prima classificazione degli adattamenti in base al grado di fedeltà; operazione che metteva in evidenza l'importanza del rapporto, dichiarato o meno, che l'adattatore instaura con l'autore²⁷. Spesso, per esempio, la proclamata fedeltà alla 'lettera'

²⁴ C. Geraghty, *Now a Major Motion Picture: Film Adaptations of Literature and Drama*, Lanham Maryland, Rowman and Littlefield Publishers, 2008, p. 15.

²⁵ Cfr. S. Parrill, *Jane Austen on Film and Television*, McFarland & Company, Jefferson-North Carolina and London, 2002, e per un aggiornamento nel senso dello *heritage film*, A. Higson, *Film England. Culturally English Filmmaking since 1990s*, London and New York, I.B. Tauris, 2011.

²⁶ Cfr. M. Pennacchia, «Romanzo, adattamento filmico, remake: il caso di *Pride and Prejudice*», *Quaderno del Dipartimento di Letterature Comparate* 4 (2008), pp. 33-43.

²⁷ Geoffrey Wagner, per esempio, individuava tre principali modalità di adattamento: la *transposition*, che tradurrebbe il romanzo sullo schermo in modo pedissequo; il *commentary*, quando l'originale subisce una leggera alterazione attraverso l'enfatizzazione di un particola-

da parte di chi opera l'adattamento filmico diventa anche una chiave d'accesso al riconoscimento artistico non solo dell'adattamento, ma anche dell'adattatore, obliterando il fatto che se in un testo letterario l'autore è generalmente uno, nel prodotto filmico vi è una serie di figure autoriali che collaborano alla sua realizzazione: non solo il regista, ma anche lo sceneggiatore, il direttore del montaggio, quello della fotografia, fino allo scenografo, al costumista e via discorrendo (mettendo fra parentesi la funzione creativa degli attori; e per non parlare di altri interventi, dalla produzione alla postproduzione)²⁸.

Si pensi al caso di *Hamlet* per la regia, sceneggiatura e interpretazione di Kenneth Branagh (1996). È soprattutto come opera letteraria che Branagh interpreta il *play* assumendo come carattere distintivo della sua versione un'operazione filologica tesa a riportare il dramma ad una presunta 'originale integrità'. Attraverso una collazione della versione del *First Folio* e di quella del *Second Quarto*, Branagh ricostruisce un testo 'monumentale', che forse non è mai stato messo in scena, per produrre un impossibile *feature film* di quattro ore²⁹. Se *Hamlet* è il centro del canone di Shakespeare e Shakespeare, a sua volta, è il centro del canone occidentale³⁰, a risultare

re o l'adozione di una nuova struttura di senso; e infine l'*analogy*, in cui c'è una considerevole deviazione dall'originale, usato come mero punto di partenza allo scopo di creare una nuova opera, cfr. G. Wagner, *The Novel and the Cinema*, Rutherford – NJ, Fairleigh Dickinson University Press, 1975, pp. 222-31. Analogamente, Dudley Andrew nel 1984 ha utilizzato una struttura tripartita coniando i termini *transforming*, *intersecting*, *borrowing* che più o meno corrispondono, in senso inverso, a quelli di Wagner; cfr. D. Andrew, *Concepts in Film Theory*, Oxford, Oxford University Press, 1984, pp. 98-104.

²⁸ Può essere utile, per esempio, riprendere la distinzione di Nelson Goodman fra arti autografiche (letteratura) e arti allografiche (la musica). Egli la teorizza per discutere il concetto di autenticità nell'arte (molto vicino, a me pare, al discorso sulla fedeltà nell'adattamento), che secondo lui non è applicabile alle arti allografiche. Noi potremmo utilizzarlo per capire come l'adattamento filmico di un testo letterario trasformi il prodotto di un'arte autografica nel prodotto di un'arte allografica, attuando un passaggio dall'Autore agli autori. Cfr. N. Goodman, *Languages of Art*, Indianapolis, Hackett Publishing [1969], 1976, pp. 99-126.

²⁹ L'attenzione filologica adoperata nella scelta del testo è messa in rilievo nello *screenplay* pubblicato da Branagh, dove si legge: «The screenplay is based on the text of *Hamlet* as it appears in the First Folio [...] Nothing has been cut from this text, and some passages absent from it (including the soliloquy 'How all occasions do inform against me...') have been supplied from the Second Quarto [...] We have also incorporated some readings of words and phrases from this source and from other early printed texts, and in a few cases emendations by modern editors of the play»: K. Branagh, *Hamlet by William Shakespeare. Screenplay, Introduction and Film Diary*, Chatto and Windus, London 1996, p. 175.

³⁰ Cfr. H. Bloom, *The Western Canon. The Books and School of the Ages*, New York San Diego London, Harcourt Brace & Company, 1994.

definitivamente al centro dell'intero processo e del prodotto finale è proprio Branagh. Questo film monumentale è, infatti, *Hamlet* «by William Shakespeare by Kenneth Branagh», come si legge nei titoli di testa del film, dove l'uso consecutivo dei due «by» – indice di origine autoriale – finisce per operare una sostituzione e, in ultima analisi, un'appropriazione. Inscrivendosi nella genealogia del Bardo, Branagh mira quindi a conquistare un posto per sé in una tradizione teatrale e cinematografica affollata di nomi illustri. Non per nulla la prima inquadratura del film riprende la statua dall'aspetto minaccioso e combattivo di Amleto-padre, quella stessa statua che nell'ultima inquadratura verrà abbattuta a picconate dai soldati di Fortebraccio. In quella statua sono visivamente riassunti non solo tutti i 'padri' di Branagh, i registi e gli attori che lo hanno preceduto nell'impresa (*Laurence Olivier in primis*), ma anche e soprattutto Shakespeare, l'Autore del testo adattato di cui abbiamo appena finito di vedere l'adattamento³¹. *Hamlet* di Kenneth Branagh, insomma, non è semplicemente un *classic adaptation*, ma è un 'adattamento d'Autore'.

L'adattamento d'Autore' del *classic adaptation* è spesso controbi-lanciato, tuttavia, dalla necessità di tener conto di un altro fattore di vitale importanza: l'interazione fra generi letterari e generi cinematografici. Ragionare in termini di genere significa, per esempio, individuare il macro-genere letterario cui appartiene il testo da adattare (narrativa, teatro, poesia) e metterlo in relazione a quello filmico in cui esso viene adattato. Si pensi solo alla varietà delle tipologie filmiche a disposizione: film per le sale (*feature film*), film per la televisione, serie televisiva, video digitale (per esempio, video-fan-fiction o v-log) e così via. Inoltre, bisognerà capire come influisce la specificità del genere letterario sull'adattamento filmico, vale a dire: che ruolo gioca il fatto che il testo adattato sia un *novel* piuttosto che una *short-story*, un *romance* o una fiaba, una commedia, tragedia, dramma storico, o ancora una biografia, o un poema narrativo. Ci si chiederà se esistono dei generi filmici che corrispondono a queste varietà. Per non parlare, poi, della questione dei generi popolari nei quali spesso si inquadrono i *best sellers* scelti dai produttori come oggetto privilegiato di adattamento e che si ritrovano tanto in letteratura

³¹ A proposito del rapporto agonale fra artisti, cfr. H. Bloom, *The Anxiety of Influence*, Oxford University Press, Oxford-New York 1973.

quanto al cinema: il giallo, il rosa, il thriller ecc... Il recupero della critica di genere è un filone interessante negli *Adaptation Studies*, anche se la riflessione è condotta in modo non sempre sistematico e in saggi sparsi più che in monografie specifiche.

Deborah Cartmell e Imelda Whelehan, per esempio, hanno utilizzato il termine *genrification* introdotto nei *film studies* da Rick Altman³², sostenendo che: «identifying genres and generic conventions, while far from a science, provides a structure and vocabulary for placing and understanding the process of translation from literary text to film»³³. Le due studiose sottolineano, quindi, la ricodificazione di genere che ogni testo concepito per la pagina e adattato per lo schermo tende a subire. Si pensi alla *Shakespeare on screen industry*³⁴: una delle posizioni critiche più innovative è attualmente quella che nel mettere in secondo piano l'idea di considerare il film shakespeariano come un genere a sé – atteggiamento che conduce inevitabilmente ad un approccio da ‘cinema d'autore’ in cui è il regista a occupare il centro del discorso analitico – li mette invece in relazione con i generi cinematografici popolari quali il musical, il noir, i *teen movies*, il western, la fantascienza e così via³⁵. Pertanto si ha modo di verificare da una prospettiva non-autoriale i processi creativi che consentono di trasformare il testo letterario in testo filmico.

Mi sembra interessante non solo osservare, per dirlo con la metafora della biosfera, come un ‘testo letterario’ tenda, nel processo di trasferimento, ad adattarsi al sistema dei generi hollywoodiani per poter meglio sopravvivere nel nuovo ambiente cinematografico, ma indagare come questo ne risulti, a sua volta, inevitabilmente alterato. Per esempio, la tendenza a inquadrare gli adattamenti filmici di Jane Austen nel genere romantico ha portato, negli ultimi vent'anni, ad una reinterpretazione *chik-lit* del genere stesso, trasformatosi in *romantic comedy* sul modello di quel complesso adattamento interme-

³² Cfr. R. Altman, «Genrification», in Id., *Film / Genre*, London, BFI, 1999, pp. 62-8.

³³ Cfr D. Cartmell and I. Whelehan, *Screen Adaptation. Impure Cinema*, Hounds-mill Basingstoke and New York, Palgrave-Macmillan, 2010, p. 92.

³⁴ Sto usando una definizione di D. Cartmell, «The Shakespeare on Screen Industry», in *Adaptations. From Text to Screen, Screen to Text*, ed. by D. Cartmell and I. Whelehan, London and New York, Routledge, 1999, p. 23-37.

³⁵ Cfr. P. Bono, *Il Bardo in musical*, Riano (RM): Editoria & Spettacolo, 2009 e P. Bono (a cura di) *Amleto e Macbeth. Sfumature di noir*, Riano (RM), Editoria & Spettacolo, 2012.

diale di *Pride and Prejudice* che è *Bridget Jones's Diary*³⁶.

Il gioco fra ‘adattamento d’Autore’ e *genrification* è, dunque, da segnalare come un’area di ricerca innovativa nel campo della *literature on screen*.

La ricerca di un metodo analitico

Le nuove tecnologie *home video* hanno radicalmente mutato le modalità di fruizione del prodotto cinematografico³⁷. Il DVD, in particolare, ha potenziato il controllo esercitabile sui materiali audiovisivi già inaugurato dal VHS (la possibilità di una visione ripetibile, frammentabile, selezionabile) *testualizzando* ulteriormente il film attraverso i menu interattivi. Essi consentono di selezionare le macro-sequenze (ormai quasi sempre organizzate in ‘capitoli’), di guardare il film sottotitolato (simultaneità di visione e lettura) e di interagire con una serie di materiali extra, come documentari sulla produzione del film, scene tagliate, finali alternativi, commenti audio di regista, attori e persino critici letterari. Tutto ciò, oltre a scardinare la ‘fissità’ che il prodotto filmico condivideva con la pagina stampata prima della rivoluzione digitale, può avere una ricaduta positiva sull’uso dell’adattamento filmico come strumento didattico, consentendo di creare interessanti percorsi intermediali. L’elaborazione (e l’applicabilità in classe) di un metodo analitico di fruizione dell’adattamento filmico è quindi auspicabile.

L’adattamento filmico, abbiamo visto, è solitamente descritto come un *processo*, il trasferimento, appunto, di un testo letterario dalla pagina allo schermo; esso, tuttavia, è anche un *prodotto*, una nuova entità che può essere fruita indipendentemente dalla sua relazione con la fonte da cui è derivato³⁸. La pellicola vincitrice di quattro Oscar, *Life of Pi* (2012, regia: Ang Lee), è l’adattamento filmico del romanzo omonimo del canadese Yann Martel. La qualità

³⁶ Cfr. Pennacchia, «Shaping G/Local Identities in Intermedial Texts: The Case of *Bridget Jones's Diary*», in Ead., *Literary Intermediality*, cit., pp. 241-53.

³⁷ Cfr., per esempio, J. Bennet and T. Brown (eds), *Film and Television after DVD*, London and New York, Routledge, 2009.

³⁸ Si veda, fra i primi a scriverne, S. Cardwell, *Adaptation Revisited: Television and the Classic Novel*, Manchester, Manchester University Press, 2002, p. 10.

squisitamente spettacolare e cinematografica del film – non per nulla premiato per la fotografia, gli effetti speciali, la colonna sonora e la regia – conferma appieno il fatto che un adattamento possa essere apprezzato dal pubblico come opera d’arte in sé. Tuttavia, quando ci si avvicina all’adattamento considerandolo come *processo* (l’azione del trasferire) si tende, al contrario, ad applicare strumenti di analisi comparativa che mettono in secondo piano l’adattamento come *prodotto*.

Le resistenze ad un approccio comparativo possono, allora, nascerne dal timore che tale approccio, insistendo sulla *relazione* fra testo d’origine e testo adattato, possa continuare a perpetuare il consunto argomento della ‘fedeltà’. Ma se è vero che bisogna valorizzare l’adattamento come un’entità a sé, è vero anche che la specificità dell’adattamento consiste proprio nel suo carattere derivativo; anzi, il piacere dell’adattamento *in quanto* adattamento «comes simply from repetition with variation»³⁹. Pertanto, se si guarda *Life of Pi* fruendolo *in quanto* adattamento, il farlo comporterà l’attivazione di specifiche modalità di appercezione. È ciò che definirei la ‘memoria intermediale’ del fruitore ad essere coinvolta nella decodifica dell’adattamento filmico, perché chi guarda il film avendo già letto il testo da cui è tratto possiede un orizzonte d’attesa dato dalla traccia mnestica dell’esperienza di lettura; viceversa, chi dovesse prima guardare l’adattamento e poi leggere l’originale, secondo il procedimento inverso, ma sempre più diffuso, non potrebbe prescindere dall’esperienza della visione. In entrambi i casi il fruitore si trova a produrre senso attraverso un movimento oscillatorio della memoria fra testo adattato e adattamento (senza contare tutte le altre interferenze intermediali cui si accennava prima). Come passare, però, dal momento esperienziale, per sua natura inconsapevole e soggettivo, a quello critico?

Brian McFarlane è, ancora oggi, uno dei pochi ad aver cercato un metodo ‘riproducibile’ per l’analisi dell’adattamento filmico⁴⁰: il suo approccio comparatistico di tipo formale è tuttavia limitato alla

³⁹ Hutcheon, *op. cit.*, p. 11.

⁴⁰ Il sottotitolo della sua monografia, *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*, Oxford, Clarendon Press, 1996, non rende merito al fatto che McFarlane si preoccupa soprattutto di illustrare un metodo di analisi dell’adattamento classico, quello appunto dal romanzo al *feature film*.

relazione fra romanzo e film, pur avendo indicato una strada percorribile anche per altre forme di testualità⁴¹. Egli, infatti, ha applicato i collaudati strumenti della narratologia all'oggetto della 'letteratura sullo schermo', riprendendo in primo luogo un famoso saggio di Roland Barthes sulla struttura del racconto, in cui il critico francese proponeva di distinguere le 'funzioni distribuzionali' – che riguardano il 'fare', cioè le azioni vere e proprie, insieme ai personaggi in quanto 'attanti' – dalle 'funzioni integrative' o 'indizi' che nel suggerire aspetti legati all'"essere" dei personaggi e dei luoghi servono ad arricchire il racconto, ma non a farlo progredire. Questa distinzione consente di isolare, per quanto è possibile, quei cardini strutturali che costituiscono lo scheletro della 'storia'. La 'storia' così intesa è, secondo McFarlane, l'unico elemento 'trasferibile' da un medium all'altro e quello sul quale si può eventualmente valutare l'equivalenza, o meglio il grado di fedeltà che l'adattatore ha deciso di praticare.

Per quanto meccanico questo procedimento possa risultare alla luce delle nuove sfide dell'adattamento, esso costituisce una solida base di partenza per evidenziare le strategie con cui il film si troverà a dover gestire la 'storia', la materia grezza del racconto, arrangiandola, intanto, in una 'trama' *necessariamente diversa* da quella del romanzo, non foss'altro a causa della differente temporalità che regola la produzione / fruizione dei due mezzi. Anche con i testi drammaturgici, di cui McFarlane non si occupa, il metodo dà i suoi risultati: si tratterà, cioè, di analizzare lo sviluppo delle azioni nel corso degli atti e riflettere sui modi in cui quello sviluppo è stato seguito o modificato nell'adattamento per individuare gli scarti significativi sui quali dirigere l'attenzione critica.

Integrando l'approccio comparatistico-formale elaborato da

⁴¹ Nell'ambito dell'"adattamento filmico" l'attenzione della critica si è concentrata quasi esclusivamente sul rapporto fra romanzo e film, mentre il teatro, che pure sembrerebbe per molti aspetti storici e formali più vicino al cinema, è stato notevolmente trascurato. L'argomento a sostegno di questa scelta di campo è che romanzo e film condividerebbero la medesima vocazione al racconto, secondo l'analogia postulata, fra gli altri, da uno dei padri del cinema, Sergei Eisenstein nel famoso saggio del 1944, *Dickens, Griffith, and the Film Today*. Nonostante la presunta affinità, tuttavia, George Bluestone nella prima monografia dedicata all'argomento scoraggia la comparazione fra romanzo e film insistendo sulla specificità di ciascun medium: «it is insufficiently recognized that the end products of novel and film represent different aesthetic genera, as different from each other as ballet is from architecture»: *Novels into Film*, Berckley, University of California Press, 1957, p. 51.

MacFarlane sia con una maggiore enfasi sul contesto, come suggerisce Linda Hutcheon, che con un'attenzione allo *script*, si possono individuare almeno tre fasi per l'analisi dell'adattamento filmico (che qui possono essere solo sinteticamente anticipate):

- 1) una fase di contestualizzazione storico-culturale ed economica in cui chiedersi 'cosa' è stato adattato e 'perché' (*what, why*); 'chi' sono coloro che hanno operato l'adattamento filmico (*who*); in quale periodo (*when*) e in che area geografica (*where*)⁴²;
- 2) una fase di *close reading* comparativo del testo precursore e dello *script* dell'adattamento⁴³;

3) una fase di *close viewing* (con l'aiuto della tecnologia DVD) in cui procedere all'analisi delle inquadrature o delle sequenze (e dunque dell'*editing*) che sono risultate interessanti perché assenti nel 'testo letterario' o espanso o integrate con altri testi-fonte o sensibilmente modificate, soffermandosi su aspetti come la voce o il punto di vista (che McFarlane raccoglie sotto il termine di *enunciazione* e che non possono essere trasferiti ma dovranno 'adattarsi' al nuovo medium, passando da un sistema *concettuale* ad un sistema *perceptivo*) e su una varietà di fattori filmici, quali il *casting*, la *location*, la colonna sonora, la scenografia, i costumi e così via.

Se il *close reading / viewing* può essere un esercizio utile ma non indispensabile al critico, esso mi sembra una pratica necessaria al livello didattico per aiutare il discente a individuare la differenza fra i media, sempre meno percepibile dai nativi digitali. Riflettendo sulla *medium specificity* sarà allora possibile far emergere le politiche culturali, estetiche e anche economiche di quel complesso prodotto intermediale che è l'adattamento filmico del testo letterario. Poi si potrà andare oltre.

⁴² Cfr. Hutcheon, *op. cit.*, pp. 33-77; 79-111; 113-39; 141-67.

⁴³ Questo è possibile in modo lineare solo se la fonte è dichiaratamente unica e anche in quel caso sarà opportuno tener conto delle interferenze intermediale e intertestuali. In caso diverso il *close reading* dello *script* è uno strumento prezioso per cercare di individuare le diverse forme di testualità che fungono da 'origine' dell'adattamento filmico. Il riferimento a tale complessa questione deve qui necessariamente restare parentetico.



Bibliografia

- Altman, Rick, *Film / Genre*, London, BFI, 1999.
- Andrew, Dudley, *Concepts in Film Theory*, Oxford London Glasgow, Oxford University Press, 1984.
- Bennet, James and Brown Tom (eds), *Film and Television after DVD*, London and New York, Routledge, 2009.
- Bloom, Harold, *The Anxiety of Influence*, Oxford-New York, Oxford University Press, 1973.
- *The Western Canon. The Books and School of the Ages*, New York San Diego London, Harcourt Brace & Company, 1994.
- Bluestone, George, *Novels into Film*, Berckley, University of California Press, 1957.
- Bolter, Jay David and Grusin Richard, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge, Ma., and London, MIT Press, 1999.
- Bolter, Jay David, «Transference and Transparency: Digital Technology and the Remediation of Cinema», *Intermédialités* 6 (2005), pp. 13-26.
- Bono, Paola, *Il Bardo in musical*, Riano (RM), Editoria & Spettacolo, 2009.
- Bono, Paola (a cura di), Amleto e Macbeth. *Sfumature di noir*, Riano (RM), Editoria & Spettacolo, 2012.
- Branagh, Kenneth, *Hamlet by William Shakespeare. Screenplay, Introduction and Film Diary*, Chatto and Windus, London 1996.
- Bruhn, Jorgen, Anne Gjelsvik and Eirik Frisvold Hanssen (eds), *Adaptation Studies. New Challenges. New Directions*, London and New York, Bloomsbury Academic, 2013.
- Cardwell, Sarah, *Adaptation Revisited: Television and the Classic Novel*, Manchester, Manchester University Press, 2002.
- Cartmell, Deborah, «The Shakespeare on Screen Industry», in *Adaptations. From Text to Screen, Screen to Text*, ed. by D. Cartmell and I. Whelehan, London and New York, Routledge, 1999, p. 23-37.
- Cartmell, Deborah and Whelehan Imelda (eds), *The Cambridge Companion to Literature on Screen*, Cambridge and New York, Cambridge University Press, 2007.
- Cartmell, Deborah and Imelda Wehlehan, *Screen Adaptation. Impure Cinema*, Hounds Mills Basingstoke and New York, Palgrave-Macmillan, 2010.
- Cartmell, Deborah, «100+ Years of Adaptations, or, Adaptation as the Art Form of Democracy», in *A Companion to Literature Film and Adaptation*, ed. by D. Cartmell, London, Wiley-Blackwell, 2012, pp. 1-13.

- Gaudreault, André, *Dal letterario al filmico. Sistema del racconto*, Torino, Lindau, 2000.
- Geraghty, Christine, *Now a Major Motion Picture: Film Adaptations of Literature and Drama*, Lanham Maryland, Rowman and Littlefield Publishers, 2008.
- Goodman, Nelson, *Languages of Art*, Indianapolis, Hackett Publishing [1969], 1976.
- Grusin, Richard, «DVDs, Video Games, and the Cinema of Interactions», in *Multimedia Histories: From the Magic Lantern to the Internet*, ed. by J. Lyons and J. Plunkett, Exeter, University of Exeter Press, 2007, pp. 209-21.
- Hartley, John, Jason Potts and Stuart Cunningham, Terry Flew, Michael Keane, John Banks, *Key Concepts in Creative Industries*, Los Angeles London New Delhi and Singapore, Sage, 2013.
- Higgins, Dick, «Intermedia», *Leonardo*, 34 (2001), n. 1, pp. 49-54.
- Higson, Andrew, *Film England. Culturally English Filmmaking since 1990s*, London and New York, I.B. Tauris, 2011.
- Hutcheon, Linda, *A Theory of Adaptation*, New York and Abingdon-Oxon, Routledge, 2006.
- Jenkins, Henry, *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*, New York and London, New York University Press, 2006.
- Leitch, Thomas, «What Movies Want», in *Adaptation Studies. New Challenges. New Directions*, ed. by J. Bruhn, A. Gjelsvik, E. Frisvold Hanssen, London and New York, Bloomsbury Academic, 2013, pp. 155-75.
- McFarlane, Brian, *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*, Oxford, Clarendon Press, 1996.
- «Reading Film and Literature», in *The Cambridge Companion to Literature on Screen*, ed. by D. Cartmell and I. Whelehan, Cambridge and New York, Cambridge University Press, 2007, pp. 15-28.
- Parody, Clare, «Franchising/ Adaptation», *Adaptation* 4 (2011), n. 2, pp. 210-18.
- Parrill, Sue, *Jane Austen on Film and Television*, McFarland & Company, Jefferson-North Carolina and London, 2002.
- Pasolini, Pier Paolo, «La sceneggiatura come struttura che vuol essere altra struttura», in *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti [1965], 1972, pp. 188-97.
- Pennacchia, Maddalena (ed.), *Literary Intermediality. The Transit of Literature Through the Media Circuit*, Bern and New York, Peter Lang, 2007.

- Pennacchia, Maddalena, «Shaping G/Local Identities in Intermedial Texts: The Case of *Bridget Jones's Diary*», in ead., *Literary Intermediality. The Transit of Literature Through the Media Circuit*, Bern and New York, Peter Lang, 2007, pp. 241-53.
- «Lo schermo come teatro», in ead., *Tracce del moderno nel teatro di Shakespeare*, ESI, Napoli 2008, pp. 77-97.
 - «Romanzo, adattamento filmico, remake: il caso di *Pride and Prejudice*», *Quaderno del Dipartimento di Letterature Comparate* 4 (2008), pp. 33-43.
 - «Intermedialità letteraria. Note sul nomadismo mediatico della letteratura», in *Il testo oltre i confini. Passaggi, scambi, migrazioni*, a cura di L. Perrone Capano, Palomar, Bari 2009, pp. 357-75.
- Rajewsky, Irina O., «Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality», *Intermédialités* 6 (2005), pp. 43-64.
- Rowling, J.K., *Harry Potter and the Deathly Hallows*, London, Bloomsbury, 2007.
- Schatz, Thomas, «Film Industry Studies and Hollywood History», in *Media Industries. History, Theory, and Method*, ed. by J. Holt and A. Perren, London, Wiley-Blackwell, 2009, pp. 45-68.
- Stam, Robert, «Introduction: The Theory and Practice of Adaptation», in *Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, ed. by S. Robert and A. Raengo, Malden-Ma and Oxford, Blackwell, 2005, pp. 1-52.
- Wagner, Geoffrey, *The Novel and the Cinema*, Rutherford, NJ, Fairleigh Dickinson University Press, 1975.
- Wolf, Werner, «Intermediality», in *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, ed. by D. Herman, M. Jahn, M. Ryan, London and New York, Routledge, 2008, pp. 252-6.

